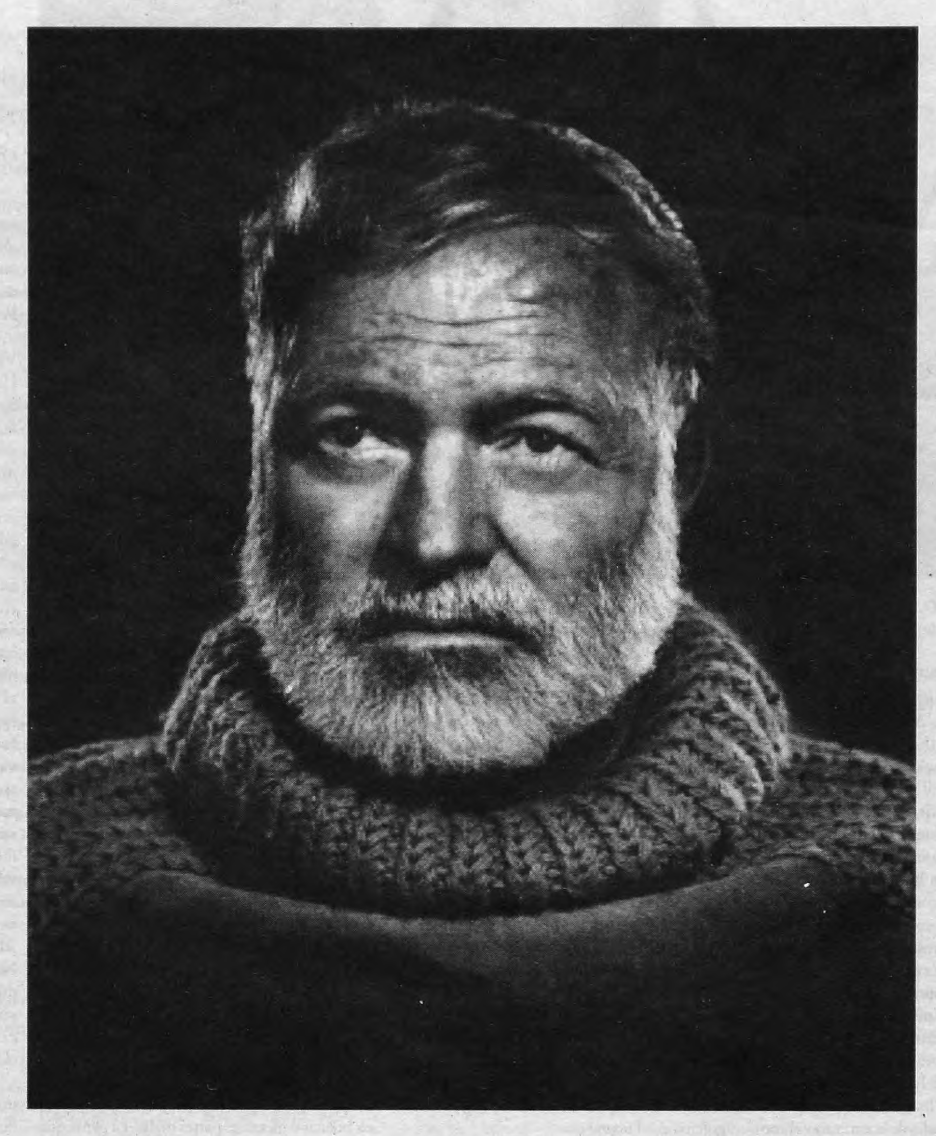


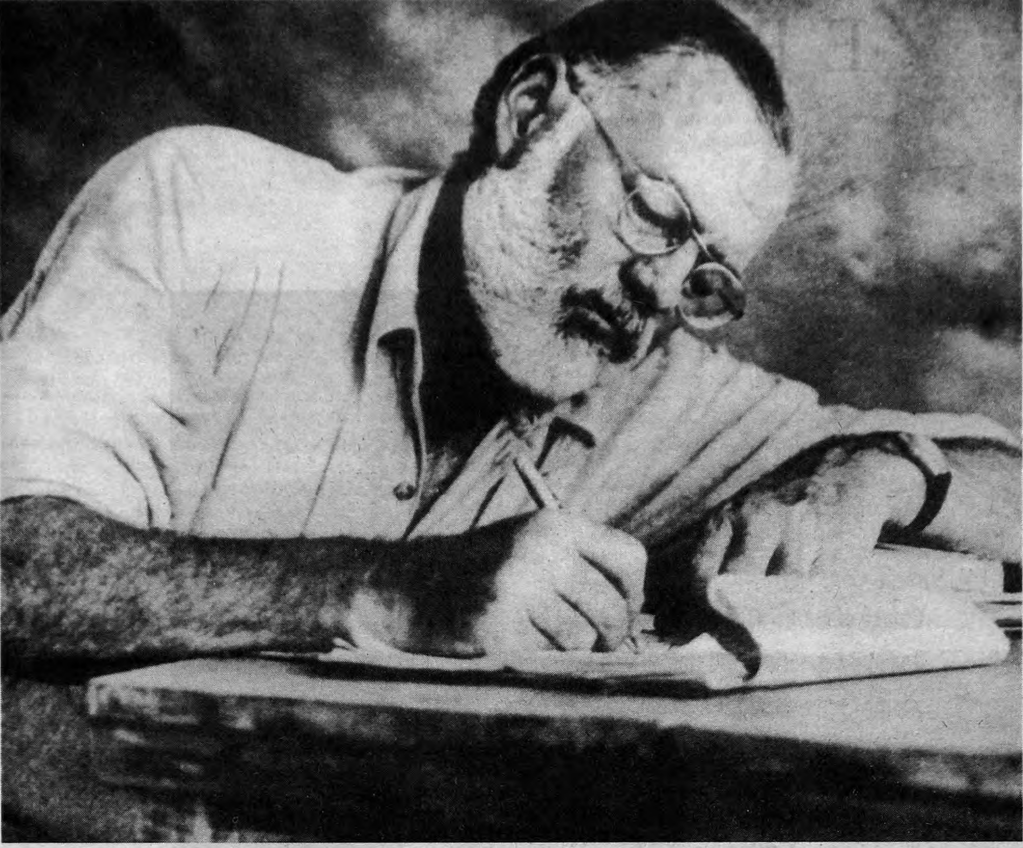
Hemingway

"La revolución no es un opio. La revolución es una purga: un éxtasis que sólo la tiranía prolonga. El opio es para antes o para después." El que así habla es Ernest Hemingway, el más extraordinario "apropiador" de la historia de la literatura norteamericana, el único que conseguía que un rápido de Michigan repleto de truchas o una calle de París llegaran a pertenecerle sólo a él: todos los lugares por donde pasaba tomaba sus atributos.

Fue periodista en Kansas, intervino en la Primera Guerra Mundial como conductor en el servicio de ambulancias francés y se unió luego a la infantería italiana. En París, donde recibió la influencia de Gertrude Stein y Ezra Pound, comenzó su carrera literaria. La sencillez de su estilo resulta casi experimental: el efectismo y la divagación retórica constituían, a su juicio, los defectos capitales de un escritor. Sus personajes se revelaban a través de los diálogos: jamás un gesto elocuente, sólo descripciones ceñidas. Portavoz de la llamada "generación perdida", reflejó su enorme desengaño posbélico; norteamericanos desarraigados en Europa, que estoicamente asumen su destino y persiguen a toda costa la diversión, aparecen en su primera obra importante, *Fiesta*, de 1926. En *Adiós a las armas* (1929) y *Por quién doblan las campanas* (1940), se deja llevar a veces por un sentimentalismo que perjudica la sobriedad y la contención de esas novelas.

En esta última, ambientada durante la Guerra Civil Española, considera la acción colectiva como el único remedio a los abusos sociales. *El viejo y el mar* (1952) resume su mejor estilo y consagra mundialmente su nombre. En 1954 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura.

Se suicidó en 1961. Fue realista al hablar de los otros, pero también supo pintarse a sí mismo tan exhaustivamente que de alguna forma pintó este siglo implacable en que nacimos.



GEORGE PLIMPTON: *¿Quiénes diría usted que son sus antecesores literarios, aquellos de quienes más ha aprendido?*

ERNEST HEMINGWAY: Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turguenev, Tolstoi, Dostoyevski, Chéjov, Andrew Marvell, John Donne, Maupassant, el Kipling bueno, Thoreau, el capitán Marryat, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Virgilio, Tintoretto, Hyeronimus Bosch, Brueghel, Patinir, Goya, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, San Juan de la Cruz, Góngora... me llevaría un día recordarlos a todos. Y además daría la impresión de que estoy exhibiendo una erudición que no poseo en lugar de tratar de recordar a todos los que han influido en mi vida y en mi obra. Esta no es una pregunta vieja y trillada. Es una pregunta muy buena, pero solemne, y requiere un examen de conciencia. Incluyo a los pintores, o empecé a incluirlos, porque aprendo tanto de los pintores como de los escritores sobre el arte de escribir. ¿Que cómo se hace eso? Me haría falta otro día para explicárselo. Creo que lo que uno aprende de los compositores y del estudio de la armonía y el contrapunto sí es obvio.

G.P.: *¿Tocó usted alguna vez un instrumento musical?*

E.H.: Solía tocar el violonchelo. Mi madre me sacó de la escuela todo un año para que estudiara música y contrapunto. Creía que yo tenía facultades, pero yo carecía de todo talento. Tocábamos música de cámara (alguien se nos unió para tocar el violín), mi hermana tocaba la viola y mi madre el piano. Ese violonchelo... yo lo tocaba peor que nadie en el mundo. Aquel año, por supuesto, también salía de la casa para hacer otras cosas.

G.P.: *¿Relee usted a los autores de su lista? ¿A Mark Twain, por ejemplo?*

E.H.: Con Twain hay que dejar pasar dos o tres años. Uno lo recuerda demasiado bien. Leo algo de Shakespeare todos los años, siempre *El Rey Lear*. Leer eso lo reanima a uno.

G.P.: *La lectura, entonces, es una ocupación y un placer constantes.*

E.H.: Siempre estoy leyendo libros, tantos como hay. Me los raciono para que nunca me falten.

G.P.: *¿Lee usted originales?*

E.H.: Eso puede causar dificultades a menos que uno conozca al autor personalmente. Hace unos años me demandó por plagiarlo un hombre que alegaba que yo había sacado *Por quien doblan las campanas* de un guión de cine inédito escrito por él. El había leído ese guión en una fiesta en Hollywood. Dijo que yo estaba allí, que por lo menos un individuo llamado "Ernie" había estado presente y había escuchado la lectura, y eso le bastó para demandarme por un millón de dólares. Al mismo tiempo demandó a los productores de las películas *Northwest Mounted Police* y *Cisco Kid*, alegando que éstas también habían sido plagiadas del mismo guión inédito. Fuimos a los tribunales y ganamos el pleito, por supuesto. El hombre resultó ser insolvente.

G.P.: *Bueno, ¿podríamos volver sobre esa lista y considerar a uno de los pintores: Hyeronimus Bosch, por ejemplo? El carácter simbólico de pesadilla de su obra parece muy alejado del carácter de la obra de usted.*

E.H.: Yo tengo las pesadillas y me entero de las que tienen otras personas. Pero uno no tiene que escribirlas. Uno puede omitir cualquier cosa que sepa que sigue estando en el texto y el carácter de esa cosa se dejará ver. Cuando un escritor omite cosas que no conoce, aparecen como agujeros en el texto.

G.P.: *¿Quiere eso decir que un conocimiento íntimo de las obras de las personas incluidas en su lista ayuda a llenar el "pozo" de que usted hablaba hace un rato? ¿O fueron esas obras conscientemente una ayuda en el desarrollo de las técnicas de escribir?*

E.H.: Son parte de la manera de aprender a ver, a oír, a pensar, a sentir y no sentir, y a escribir. El pozo es donde está el "jugo" de uno. Nadie sabe de qué está hecho, y uno mismo menos. Uno sólo sabe si lo tiene o si tiene que esperar a que vuelva.

G.P.: *¿Reconoce usted la existencia de un simbolismo en sus novelas?*

E.H.: Supongo que hay símbolos en ellas, puesto que los críticos los encuentran a cada rato. Si a usted no le importa, a mí me disgusta hablar de ellos y que me hagan preguntas acerca de ellos. Ya es bastante difícil escribir libros y cuentos para tener que explicarlos además. Por otra parte, eso es quitarles su trabajo a los explicadores. Si cinco o seis o más buenos explicadores pueden seguir trabajando, ¿por qué habría yo de inmiscuirme? Lea usted cualquier cosa que yo escriba por el placer de leerla. Todo lo demás que usted encuentre será la medida de lo que usted mismo aportó a la lectura.

G.P.: *Estas preguntas relativas al oficio del escritor son realmente engorrosas.*

E.H.: Una pregunta sensata no es ni placentera ni engorrosa. Con todo, creo que para un escritor es muy malo hablar sobre su manera de escribir. El escritor escribe para ser leído por el ojo y ninguna explicación o disertación debe ser necesaria. Uno puede estar seguro de que en el texto hay mucho más de lo que se leerá en una primera lectura, y, siendo el autor del texto, al escritor no le corresponde explicarlo ni dirigir excursiones por la región más difícil de su obra.

G.P.: *En relación con esto, recuerdo que usted también advirtió que para un escritor es peligroso hablar sobre una obra en gestación, que el escritor puede "destruirla contándola", por decirlo así. ¿Por qué habría de suceder esto? Hago la pregunta porque hay tantos escritores –Twain, Wilde, Thurber, Steffens son los que me vienen a la mente– que según parece solían pulir su material sometiéndolo a la prueba de ser escuchado por otras personas.*

E.H.: No puedo creer que Twain haya "probado" alguna vez a *Huckleberry Finn* contándoselo oralmente a otras personas. De haberlo hecho, éstas probablemente le hicieron sacar las cosas buenas y meter las partes malas. La gente que conoció a Wilde decía que éste era mejor conversador que escritor. Steffens hablaba mejor de lo que escribía. Tanto sus textos como sus conversaciones eran a veces difíciles de creer, y yo lo escuché alterar muchas historias a medida que se hacía viejo. Si Thurber es capaz de hablar tan bien como escribe, debe de ser uno de los conversadores más grandes y menos aburridos. El hombre que yo conozco que mejor habla sobre su propio oficio y tiene la lengua más agradable y más perversa es Juan Belmonte, el matador.

G.P.: *¿Podría usted decir cuánto esfuerzo consciente hubo en el proceso de crear su estilo distintivo?*

E.H.: Esa es una pregunta cuya contestación sería larga y fatigosa, y si uno se pasara dos días contestándola llegaría a sentirse tan consciente de sí que no podría escribir. Yo diría que lo que los aficionados suelen llamar un estilo es por lo general tan sólo la torpeza inevitable con que se empieza a tratar de hacer algo que no se ha hecho hasta entonces. Casi ningún nuevo clásico se asemeja a los clásicos anteriores. En un principio la gente sólo puede ver las torpezas. Después éstas ya no son tan perceptibles. Cuando se manifiestan de manera singularmente torpes, la gente piensa que las torpezas son el estilo y muchos las copian. Eso es lamentable.

G.P.: *Usted me escribió en una ocasión que las*

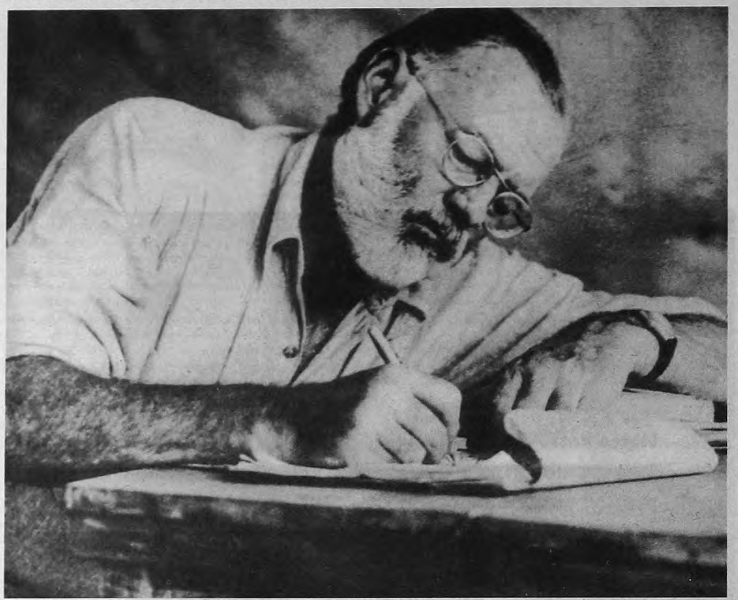
El de

ANTE LAS ENTREVISTAS, HEMINGW
HUBIESEN INTERRUMPIDO EN MED
PROBABLEMENTE ESO SUCEDÍA. EN
QUE TODO BUEN ESCRITOR DEBE C

sencillas circunstancias bajo las cuales fueron escritas varias de sus obras podrían ser instructivas. ¿Podría usted aplicar eso a Los asesinos *–usted dijo que había escrito ese cuento,* Diez indios *y* Hoy es viernes *en un solo día– y tal vez a su primera novela,* Fiesta*?*

–Vamos a ver. *Fiesta* la comencé a escribir en Valencia el día de mi cumpleaños, el 21 de julio. Hadley, mi esposa, y yo habíamos ido a Valencia temprano para conseguir buenos boletos para la Feria que empezaba allí el 24 de julio. Todos los escritores de mi edad habían escrito una novela y a mí todavía me costaba trabajo escribir un párrafo. Así que comencé el libro el día de mi cumpleaños, escribí durante toda la Feria, sin salir de la cama por las mañanas, después me fui a Madrid y seguí escribiendo allí. En Madrid no había Feria, de modo que tomamos un cuarto con una mesa y yo escribía con gran lujo en la mesa y en una cervecería a la vuelta de la esquina, en el Pasaje Alvarez, donde hacía fresco. Por último el tiempo se hizo demasiado caluroso para poder escribir y nos fuimos a Hendaya. Había un hotelito barato en la playa grande, hermosa y larga y yo trabajé muy bien allí y después volvimos a París y terminé la primera versión en el apartamiento en los altos del aserradero en el número 113 de la Rue Notre-Dame-des-Champs seis semanas después de haberla comenzado. Le mostré esa primera versión a Nathan Asch, el novelista, que entonces hablaba el inglés con un acento muy marcado, y me dijo: "Hem, ¿qué es eso de que has escrito una novela? Una novela, ¿eh? Hem, estás escribiendo un libro de viajes." No me sentí demasiado desalentado por lo que dijo Nathan y reescribí el libro, conservando el viaje (que era la parte sobre la excursión de pesca y Pamplona), en Schruns en el Voralberg en el Hotel Taube.

Los cuentos que usted menciona los escribí en un solo día en Madrid el dieciséis de mayo, cuando una nevada canceló las corridas de San Isidro. Primero escribí *Los asesinos*, que había tratado de escribir antes y no había podido. Después de comer me metí en la cama para calentarme y escribí *Hoy es viernes*. Tenía tanto jugo que pensé que tal vez me estaba volviendo loco y tenía como seis cuentos más que escribir, de modo que me vestí y me fui al Fornos, el viejo café taurino, y tomé café y volví y escribí *Diez indios*. Esto me puso muy triste y bebí un poco de brandy y me dormí. Había olvidado comer y uno de los camareros me trajo un poco de bacalao y un pequeño biftec y papas fritas y una botella de Valdepeñas. La mujer que administraba la pensión siempre estaba preocupada porque yo no comía bastante y me había enviado al camarero. Recuerdo que me senté en la cama y comí y me tomé el Valdepeñas. El camarero dijo que traería otra botella. Dijo que la señora quería saber si yo iba a escribir toda la noche. Le dije que no, que pensaba que iba a descansar un rato. ¿Por qué no escribe usted uno más?, preguntó el mesero. Se supone que sólo escriba uno, dije yo. Tonterías, dijo él; usted podría escribir seis. Lo intentaré mañana, le dije. Inténtelo esta noche, dijo él; ¿para qué cree que mandó la comida la señora? Estoy cansado, le dije. Tonterías dijo él (la palabra no fue tonterías). ¡Cansarse después de escribir tres cuentecitos! Tradúzcame uno. Déjeme solo, le dije. ¿Cómo voy a escribir si usted no me de-



El detector de mierda

ANTE LAS ENTREVISTAS, HEMINGWAY SE COMPORTABA COMO UN HOMBRE MALHUMORADO AL QUE HUBIESEN INTERRUMPIDO EN MEDIO DE LA REALIZACIÓN DE UN ACTO SUPERIOR. PROBABLEMENTE ESO SUCEDÍA. EN ESTA FAMOSA ENTREVISTA HABLA DE SU OBRA Y DE CIERTOS SECRETOS QUE TODO BUEN ESCRITOR DEBE CONOCER.

GEORGE PLIMPTON: *¿Quiénes diría usted que son sus antecesores literarios, aquellos de quienes más ha aprendido?*

ERNEST HEMINGWAY: Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turguenev, Tolstoi, Dostoyevski, Chéjov, Andrew Marvell, John Donne, Maupassant, el Kipling bueno, Thoreau, el capitán Marryat, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Virgilio, Tintoretto, Hyeronimus Bosch, Brueghel, Patinir, Goya, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, San Juan de la Cruz, Góngora... me llevaría un día recordarlos a todos. Y además daría la impresión de que estoy exhibiendo una erudición que no poseo en lugar de tratar de recordar a todos los que han influido en mi vida y en mi obra. Esta no es una pregunta vieja y trillada. Es una pregunta muy buena, pero solemne, y requiere un examen de conciencia. Incluyo a los pintores, o empecé a incluirlos, porque aprendo tanto de los pintores como de los escritores sobre el arte de escribir. ¿Que cómo se hace eso? Me haría falta otro día para explicárselo. Creo que lo que uno aprende de los compositores y del estudio de la armonía y el contrapunto sí es obvio.

G.P.: *¿Tocó usted alguna vez un instrumento musical?*

E.H.: Solía tocar el violonchelo. Mi madre me sacó de la escuela todo un año para que estudiara música y contrapunto. Creía que yo tenía facultades, pero yo carecía de todo talento. Tocábamos música de cámara (alguien se nos unió para tocar el violín), mi hermana tocaba la viola y mi madre el piano. Ese violonchelo... yo lo tocaba peor que nadie en el mundo. Aquel año, por supuesto, también salía de la casa para hacer otras cosas.

G.P.: *¿Relee usted a los autores de su lista? ¿A Mark Twain, por ejemplo?*

E.H.: Con Twain hay que dejar pasar dos o tres años. Uno lo recuerda demasiado bien. Leo algo de Shakespeare todos los años, siempre *El Rey Lear*. Leer eso lo reanima a uno.

G.P.: *La lectura, entonces, es una ocupación y un placer constantes.*

E.H.: Siempre estoy leyendo libros, tantos como hay. Me los raciono para que nunca me falten.

G.P.: *¿Lee usted originales?*

E.H.: Eso puede causar dificultades a menos que uno conozca al autor personalmente. Hace unos años me demandó por plagiarlo un hombre que alegaba que yo había sacado *Por quien doblan las campanas* de un guión de cine inédito escrito por él. El había leído ese guión en una fiesta en Hollywood. Dijo que yo estaba allí, que por lo menos un individuo llamado "Ernie" había estado presente y había escuchado la lectura, y eso le bastó para demandarme por un millón de dólares. Al mismo tiempo demandó a los productores de las películas *Northwest Mounted Police* y *Cisco Kid*, alegando que éstas también habían sido plagiadas del mismo guión inédito. Fuimos a los tribunales y ganamos el pleito, por supuesto. El hombre resultó ser insolvente.

G.P.: *Bueno, ¿podríamos volver sobre esa lista y considerar a uno de los pintores: Hyeronimus Bosch, por ejemplo? El carácter simbólico de pesadilla de su obra parece muy alejado del carácter de la obra de usted.*

E.H.: Yo tengo las pesadillas y me entero de las que tienen otras personas. Pero uno no tiene que escribirlas. Uno puede omitir cualquier cosa que sepa que sigue estando en el texto y el carácter de esa cosa se dejará ver. Cuando un escritor omite cosas que no conoce, aparecen como agujeros en el texto.

G.P.: *¿Quiere eso decir que un conocimiento íntimo de las obras de las personas incluidas en su lista ayuda a llenar el "pozo" de que usted hablaba hace un rato? ¿O fueron esas obras conscientemente una ayuda en el desarrollo de las técnicas de escribir?*

E.H.: Son parte de la manera de aprender a ver, a oír, a pensar, a sentir y no sentir, y a escribir. El pozo es donde está el "jugo" de uno. Nadie sabe de qué está hecho, y uno mismo menos. Uno sólo sabe si lo tiene o si tiene que esperar a que vuelva.

G.P.: *¿Reconoce usted la existencia de un simbolismo en sus novelas?*

E.H.: Supongo que hay símbolos en ellas, puesto que los críticos los encuentran a cada rato. Si a usted no le importa, a mí me disgusta hablar de ellos y que me hagan preguntas acerca de ellos. Ya es bastante difícil escribir libros y cuentos para tener que explicarlos además. Por otra parte, eso es quitarles su trabajo a los explicadores. Si cinco o seis o más buenos explicadores pueden seguir trabajando, ¿por qué habría yo de inmiscuirme? Lea usted cualquier cosa que yo escriba por el placer de leerla. Todo lo demás que usted encuentre será la medida de lo que usted mismo aportó a la lectura.

G.P.: *Estas preguntas relativas al oficio del escritor son realmente engorrosas.*

E.H.: Una pregunta sensata no es ni placentera ni engorrosa. Con todo, creo que para un escritor es muy malo hablar sobre su manera de escribir. El escritor escribe para ser leído por el ojo y ninguna explicación o disertación debe ser necesaria. Uno puede estar seguro de que en el texto hay mucho más de lo que se leerá en una primera lectura, y, siendo el autor del texto, al escritor no le corresponde explicarlo ni dirigir excursiones por la región más difícil de su obra.

G.P.: *En relación con esto, recuerdo que usted también advirtió que para un escritor es peligroso hablar sobre una obra en gestación, que el escritor puede "destruirla contándola", por decirlo así. ¿Por qué habría de suceder esto? Hago la pregunta porque hay tantos escritores –Twain, Wilde, Thurber, Steffens son los que me vienen a la mente– que según parece solían pulir su material sometiéndolo a la prueba de ser escuchado por otras personas.*

E.H.: No puedo creer que Twain haya "probado" alguna vez a *Huckleberry Finn* contándoselo oralmente a otras personas. De haberlo hecho, éstas probablemente le hicieron sacar las cosas buenas y meter las partes malas. La gente que conoció a Wilde decía que éste era mejor conversador que escritor. Steffens hablaba mejor de lo que escribía. Tanto sus textos como sus conversaciones eran a veces difíciles de creer, y yo lo escuché alterar muchas historias a medida que se hacía viejo. Si Thurber es capaz de hablar tan bien como escribe, debe de ser uno de los conversadores más grandes y menos aburridos. El hombre que yo conozco que mejor habla sobre su propio oficio y tiene la lengua más agradable y más perversa es Juan Belmonte, el matador.

G.P.: *¿Podría usted decir cuánto esfuerzo consciente hubo en el proceso de crear su estilo distintivo?*

E.H.: Esa es una pregunta cuya contestación sería larga y fatigosa, y si uno se pasara dos días contestándola llegaría a sentirse tan consciente de sí que no podría escribir. Yo diría que lo que los aficionados suelen llamar un estilo es por lo general tan sólo la torpeza inevitable con que se empieza a tratar de hacer algo que no se ha hecho hasta entonces. Casi ningún nuevo clásico se asemeja a los clásicos anteriores. En un principio la gente sólo puede ver las torpezas. Después éstas ya no son tan perceptibles. Cuando se manifiestan de manera singularmente torpes, la gente piensa que las torpezas son el estilo y muchos las copian. Eso es lamentable.

G.P.: *Usted me escribió en una ocasión que las sencillas circunstancias bajo las cuales fueron escritas varias de sus obras podrían ser instructivas. ¿Podría usted aplicar eso a* Los asesinos *–usted dijo que había escrito ese cuento,* Diez indios *y* Hoy es viernes *en un solo día– y tal vez a su primera novela,* Fiesta?

–Vamos a ver. *Fiesta* la comencé a escribir en Valencia el día de mi cumpleaños, el 21 de julio. Hadley, mi esposa, y yo habíamos ido a Valencia temprano para conseguir buenos boletos para la Feria que empezaba allí el 24 de julio. Todos los escritores de mi edad habían escrito una novela y a mí todavía me costaba trabajo escribir un párrafo. Así que comencé el libro el día de mi cumpleaños, escribí durante toda la Feria, sin salir de la cama por las mañanas, después me fui a Madrid y seguí escribiendo allí. En Madrid no había Feria, de modo que tomamos un cuarto con una mesa y yo escribía con gran lujo en la mesa y en una cervecería a la vuelta de la esquina, en el Pasaje Alvarez, donde hacía fresco. Por último el tiempo se hizo demasiado caluroso para poder escribir y nos fuimos a Hendaya. Había un hotelito barato en la playa grande, hermosa y larga y yo trabajé muy bien allí y después volvimos a París y terminé la primera versión en el apartamiento en los altos del aserradero en el número 113 de la Rue Notre-Dame-des-Champs seis semanas después de haberla comenzado. Le mostré esa primera versión a Nathan Asch, el novelista, que entonces hablaba el inglés con un acento muy marcado, y me dijo: "Hem, ¿qué es eso de que has escrito una novela? Una novela, ¿eh? Hem, estás escribiendo un libro de viajes." No me sentí demasiado desalentado por lo que dijo Nathan y reescribí el libro, conservando el viaje (que era la parte sobre la excursión de pesca y Pamplona), en Schruns en el Voralberg en el Hotel Taube.

Los cuentos que usted menciona los escribí en un solo día en Madrid el dieciséis de mayo, cuando una nevada canceló las corridas de San Isidro. Primero escribí *Los asesinos*, que había tratado de escribir antes y no había podido. Después de comer me metí en la cama para calentarme y escribí *Hoy es viernes*. Tenía tanto jugo que pensé que tal vez me estaba volviendo loco y tenía como seis cuentos más que escribir, de modo que me vestí y me fui al Fornos, el viejo café taurino, y tomé café y volví y escribí *Diez indios*. Esto me puso muy triste y bebí un poco de brandy y me dormí. Había olvidado comer y uno de los camareros me trajo un poco de bacalao y un pequeño biftec y papas fritas y una botella de Valdepeñas. La mujer que administraba la pensión siempre estaba preocupada porque yo no comía bastante y me había enviado al camarero. Recuerdo que me senté en la cama y comí y me tomé el Valdepeñas. El camarero dijo que traería otra botella. Dijo que la señora quería saber si yo iba a escribir toda la noche. Le dije que no, que pensaba que iba a descansar un rato. ¿Por qué no escribe usted uno más?, preguntó el mesero. Se supone que sólo escriba uno, dije yo. Tonterías, dijo él; usted podría escribir seis. Lo intentaré mañana, le dije. Inténtelo esta noche, dijo él; ¿para qué cree que mandó la comida la señora? Estoy cansado, le dije. Tonterías dijo él (la palabra no fue tonterías). ¡Cansarse después de escribir tres cuentecitos! Tradúzcame uno. Déjeme solo, le dije. ¿Cómo voy a escribir si usted no me deja solo? Así que me senté en la cama y me tomé el Valdepeñas y pensé qué formidable escritor era yo si el primer cuento era tan bueno como yo esperaba que fuera.

G.P.: *¿Hasta qué punto está completa en su mente la concepción de un cuento? ¿Cambian el tema o la trama o un personaje a medida que usted escribe?*

E.H.: Algunas veces uno sabe la historia. Algunas veces uno la inventa a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo va a salir. Todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que produce el movimiento que produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estarse moviendo. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento.

G.P.: *¿Sucede lo mismo con la novela, o formula usted el plan entero antes de empezar y se atiene a él rigurosamente?*

E.H.: *Por quien doblan las campanas* fue un problema con el que tuve que bregar cada día. En principio sabía lo que iba a suceder. Pero inventé cada día lo que iba sucediendo.

G.P.: ¿Las verdes colinas de Africa, Tener y no tener *y* A través del río y entre los árboles *fueron comenzadas todas ellas como cuentos y se desarrollaron hasta convertirse en novelas? Si así fue, ¿son tan similares los dos géneros que un escritor puede pasar del uno al otro sin rehacer completamente su enfoque?*

E.H.: No, eso no es cierto. *Las verdes colinas de Africa* no es una novela, pero fue escrita en un intento de escribir un libro absolutamente verdadero para ver si la forma de un país y la pauta general de la acción de un mes podían competir, una vez presentadas con verdad, con una obra de la imaginación. Después que acabé de escribirlo, escribí dos cuentos: *Las nieves del Kilimanjaro* y *La vida feliz de Francis Macomber*. Esos fueron cuentos que inventé partiendo del conocimiento y la experiencia adquiridos durante la misma prolongada excursión de caza de la que yo había extraído un mes para intentar su presentación exacta en *Las verdes colinas. Tener y no tener* y *A través del río y entre los árboles* fueron comenzadas ambas como cuentos.

G.P.: *¿Le resulta a usted fácil desplazarse de un proyecto literario a otro o prefiere continuar hasta terminar lo que ha empezado?*

E.H.: El hecho de que esté interrumpiendo un trabajo serio para contestar estas preguntas demuestra que soy tan estúpido que debería ser castigado severamente. Y seré castigado, no se preocupe.

G.P.: *¿Se concibe usted a sí mismo en competencia con otros escritores?*

E.H.: Nunca. Yo solía tratar de escribir mejor que ciertos escritores ya muertos de cuyo valor yo estaba seguro. Pero desde hace mucho tiempo he tratado simplemente de escribir lo mejor que pueda. Algunas veces tengo suerte y escribo mejor de lo que puedo.

G.P.: *¿Establece usted una distinción, como lo hace E. M. Forster, entre los personajes "planos" y los personajes "redondos"?*

E.H.: Si uno describe a alguien, es plano, como una fotografía, y desde mi punto de vista es un fracaso. Si uno lo compone a partir de lo que uno sabe, debe tener todas las dimensiones.

G.P.: *¿A cuáles de sus personajes recuerda usted con particular afecto?*

E.H.: La lista sería demasiado larga.

G.P.: *¿Entonces a usted le gusta releer sus propios libros, sin sentir que le gustaría hacer algunos cambios?*

E.H.: Los leo algunas veces para reanimarme cuando es difícil escribir y entonces recuerdo que siempre fue difícil y que en ocasiones fue casi imposible.

G.P.: *¿Y eso lo hace usted incluso con un cuento cuyo título viene del texto:* Colinas como elefantes blancos, *por ejemplo?*

E.H.: Sí. El título viene después. Conocí una muchacha en Pruniers, adonde yo había ido para comer ostras antes de la comida. Sabía que ella había tenido un aborto. Me le acerqué y conversamos, no sobre eso, pero de regreso a casa pensé en el cuento, omití la comida y pasé esa tarde escribiéndolo.

G.P.: *De manera que cuando usted no está escribiendo, sigue siendo constantemente el observador, buscando algo que pueda usarse.*

E.H.: Seguro. Si un escritor deja de observar está liquidado. Pero no tiene que observar conscientemente ni pensar cómo será aprovechable lo observado. Eso tal vez sería cierto en el comienzo. Pero más adelante todo lo que él ve entra en la gran reserva de cosas que él conoce o ha visto. Si usted considera provechoso que la gente se entere, yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces hay un boquete en el relato. *El viejo y el mar* pudo haber tenido más de mil páginas e incluir a cada uno de los personajes de la aldea y todos los procesos de cómo se ganaban la vida, cómo nacían, se educaban, tenían hijos, etc. Otros escritores hacen eso excelentemente y bien. Al escribir, uno está limitado por lo que ya se ha hecho satisfactoriamente. Así que yo he tratado de aprender a hacer algo distinto. Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad. Eso es muy difícil de hacer y yo he intentado hacerlo con mucho esfuerzo. De todos modos, para pasar por alto la manera como se hace, esa vez tuve una suerte increíble y pude comunicar la experiencia completamente y lograr que fuera una que nadie había comunicado antes. La suerte consistió en que tuve un buen hombre y un buen muchacho y los escritores se han olvidado de que tales cosas existen todavía. Por otra parte, el océano merece que se escriba sobre él tanto como lo merece el hombre. Así que tuve suerte ahí. Yo he visto al pez vela aparearse y sé de eso, de modo que lo dejé fuera. He visto un cardumen de más de cincuenta cachalotes en ese mismo pedazo de mar y una vez arponeé uno de casi sesenta pies de largo y lo perdí, de modo que dejé eso fuera. Todas las historias de la aldea de pescadores que conozco las dejé fuera. Pero el conocimiento es lo que constituye la parte del témpano que está bajo el agua.

> "Yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver."

G.P..: *Archibald MacLeish ha hablado de un método de comunicar la experiencia al lector que, según él, usted desarrolló mientras "cubría" los juegos de béisbol para el Kansas City Star en los viejos tiempos. El método consiste simplemente en comunicar la experiencia por medio de pequeños detalles, íntimamente conservados, que tienen el efecto de indicar el todo haciendo consciente al lector de lo que éste sólo ha conocido subconscientemente...*

E.H.: La anécdota es apócrifa. Yo nunca escribí sobre béisbol para el *Star*. Lo que Archie estaba tratando de recordar era cómo yo estaba tratando de aprender en Chicago hacia 1920 y buscaba las cosas inadvertidas que constituyen las emociones, como la manera que tenía un *outfielder* de tirar su guante sin volver la cabeza para ver donde caía, el crujido de la resina bajo las suelas de las zapatillas de un boxeador en el gimnasio, el color gris de la piel de Jack Blackburn cuando éste terminaba una sesión de entrenamiento y otras cosas que yo anotaba de la misma manera que un pintor hace bocetos.

G.P.: *¿Ha descrito usted alguna vez algún tipo de situación del que no tuviera un conocimiento personal?*

E.H.: Esa es una pregunta extraña. Al decir conocimiento personal, ¿quiere usted decir conocimiento carnal? En ese caso la respuesta es afirmativa. Un escritor, si es bueno, no describe. Inventa o *hace* a partir del conocimiento personal e impersonal, y algunas veces parece poseer un conocimiento inexplicado que podría venirle de la experiencia racial o familiar olvidada. ¿Quién le enseña a una paloma mensajera a volar como vuela, dónde aprende un toro de lidia su bravura o un perro de caza su olfato? Esto es un desarrollo o una condensación de lo que hablamos en Madrid aquella vez cuando no se podía confiar mucho en mi cabeza.

G.P.: *¿Cuán alejado debe estar usted de una experiencia antes de poder escribir sobre ella en términos novelescos? Los accidentes aéreos que sufrió usted en Africa, por ejemplo.*

E.H.: Depende de la experiencia. Una parte la ve uno con total alejamiento desde el principio. Otra parte está muy ligada a uno. Creo que no.existe ninguna regla en cuanto al tiempo que debe transcurrir antes de que uno escriba sobre la experiencia. Eso dependería de lo bien ajustado que estuviera el individuo y de su capacidad de recuperación. Sin duda alguna, para un escritor con oficio es valioso estar en un avión que se estrella y se incendia. Aprende varias cosas importantes muy rápidamente. Que le sean útiles o no dependen de que sobreviva. La supervivencia con honor, esa palabra pasada de moda y de importancia capital, es tan difícil y tan importante como siempre para un escritor. Los que no perduran son siempre más amados puesto que nadie tiene que verlos en las largas, tediosas e implacables luchas que libran sin dar ni recibir cuartel para hacer algo como ellos creen que debe hacerse antes de morir. Los que se mueren o cejan pronto y fácilmente y con buenas razones son preferidos porque son comprensibles y humanos. El fracaso y la cobardía bien disimulada son más humanos y más amados.

G.P.: *¿Podría preguntarle en qué medida cree usted que el escritor debe preocuparse por los problemas sociopolíticos de su tiempo?*

E.H.: Cada uno tiene su propia conciencia y no debería haber reglas sobre cómo debe funcionar una conciencia. De lo único que se puede estar seguro en el caso de un escritor politizado es de que, si su obra perdura, el lector tendrá que pasar por alto su contenido político cuando la lea. Muchos de los llamados escritores politizados cambian de actitud política con frecuencia. Esto es muy excitante para ellos y para sus revistas político-literarias. Algunas veces tienen incluso que reescribir sus puntos de vista... y de prisa. Tal vez ello sea respetable como una forma de búsqueda de la felicidad.

G.P.: *Se ha dicho que un escritor sólo maneja una o dos ideas a lo largo de toda su obra. ¿Diría usted que su obra refleja una o dos ideas?*

E.H.: ¿Quién dijo eso? Parece demasiado simple. El hombre que lo dijo posiblemente tenía una o dos ideas, en efecto.

G.P.: *Bueno, tal vez sería mejor expresarlo así: Graham Greene dijo que una pasión dominante le da a una colección de novelas la unidad de un sistema. Usted mismo ha dicho, me parece, que la gran literatura nace de un sentido de la injusticia. ¿Considera usted importante que un novelista sea dominado de esta manera... por algún sentido compulsivo de esa índole?*

E.H.: El Sr. Greene tiene una facilidad para hacer afirmaciones que yo no poseo. A mí me resultaría imposible hacer generalizaciones acerca de una colección de novelas, los colores del arcoiris o una manada de gansos. Con todo, intentaré una generalización. Un escritor sin sentido de la justicia y de la injusticia debería dedicarse a redactar el Anuario de una escuela para niños excepcionales en lugar de escribir novelas. Otra generalización. Las generalizaciones, vea usted, no son tan difíciles cuando son lo suficientemente obvias. La cualidad más esencial para un buen escritor es la de poseer un detector de mierda, innato y a prueba de golpes. Ese es el radar del escritor y todos los grandes escritores lo han poseído.

G.P.: *Por último, una pregunta fundamental. Como escritor creador, ¿cuál considera usted que es la función de su arte? ¿Por qué la representación de los hechos, en lugar de los hechos mismos?*

E.H.: .¿Por qué dejarse preocupar por eso? De todas las cosas que han sucedido y de las cosas tal como existen y de todas las cosas que uno conoce y de las que uno no puede conocer, uno hace algo por medio de su invención, algo que no es una representación sino toda una cosa nueva más verdadera que cualquier cosa verdadera y viva, y uno la hace viva, y si la hace lo suficientemente bien, le confiere inmortalidad. Esa es la razón de que uno escriba, ésa y ninguna otra que uno conozca. Pero, ¿qué decir de todas las razones que nadie conoce?

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *EL OFICIO DE ESCRITOR. ENTREVISTAS DE THE PARIS REVIEW*. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE EDICIONES ERA.

tector de mierda

Y SE COMPORTABA COMO UN HOMBRE MALHUMORADO AL QUE
D DE LA REALIZACIÓN DE UN ACTO SUPERIOR.
ESTA FAMOSA ENTREVISTA HABLA DE SU OBRA Y DE CIERTOS SECRETOS
ONOCER.

ja solo? Así que me senté en la cama y me tomé el Valdepeñas y pensé qué formidable escritor era yo si el primer cuento era tan bueno como yo esperaba que fuera.

G.P.: *¿Hasta qué punto está completa en su mente la concepción de un cuento? ¿Cambian el tema o la trama o un personaje a medida que usted escribe?*

E.H.: Algunas veces uno sabe la historia. Algunas veces uno la inventa a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo va a salir. Todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que produce el movimiento que produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estarse moviendo. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento.

G.P.: *¿Sucede lo mismo con la novela, o formula usted el plan entero antes de empezar y se atiene a él rigurosamente?*

E.H.: *Por quien doblan las campanas* fue un problema con el que tuve que bregar cada día. En principio sabía lo que iba a suceder. Pero inventé cada día lo que iba sucediendo.

G.P.: *¿Las verdes colinas de Africa,* Tener y no tener *y* A través del río y entre los árboles *fueron comenzadas todas ellas como cuentos y se desarrollaron hasta convertirse en novelas? Si así fue, ¿son tan similares los dos géneros que un escritor puede pasar del uno al otro sin rehacer completamente su enfoque?*

E.H.: No, eso no es cierto. *Las verdes colinas de Africa* no es una novela, pero fue escrita en un intento de escribir un libro absolutamente verdadero para ver si la forma de un país y la pauta general de la acción de un mes podían competir, una vez presentadas con verdad, con una obra de la imaginación. Después que acabé de escribirlo, escribí dos cuentos: *Las nieves del Kilimanjaro* y *La vida feliz de Francis Macomber.* Esos fueron cuentos que inventé partiendo del conocimiento y la experiencia adquiridos durante la misma prolongada excursión de caza de la que yo había extraído un mes para intentar su presentación exacta en *Las verdes colinas. Tener y no tener* y *A través del río y entre los árboles* fueron comenzadas ambas como cuentos.

G.P.: *¿Le resulta a usted fácil desplazarse de un proyecto literario a otro o prefiere continuar hasta terminar lo que ha empezado?*

E.H.: El hecho de que esté interrumpiendo un trabajo serio para contestar estas preguntas demuestra que soy tan estúpido que debería ser castigado severamente. Y seré castigado, no se preocupe.

G.P.: *¿Se concibe usted a sí mismo en competencia con otros escritores?*

E.H.: Nunca. Yo solía tratar de escribir mejor que ciertos escritores ya muertos de cuyo valor yo estaba seguro. Pero desde hace mucho tiempo he tratado simplemente de escribir lo mejor que pueda. Algunas veces tengo suerte y escribo mejor de lo que puedo.

G.P.: *¿Establece usted una distinción, como lo hace E. M. Forster, entre los personajes "planos" y los personajes "redondos"?*

E.H.: Si uno describe a alguien, es plano, como una fotografía, y desde mi punto de vista es un fracaso. Si uno lo compone a partir de lo que uno sabe, debe tener todas las dimensiones.

G.P.: *¿A cuáles de sus personajes recuerda usted con particular afecto?*

E.H.: La lista sería demasiado larga.

G.P.: *¿Entonces a usted le gusta releer sus propios libros, sin sentir que le gustaría hacer algunos cambios?*

E.H.: Los leo algunas veces para reanimarme cuando es difícil escribir y entonces recuerdo que siempre fue difícil y que en ocasiones fue casi imposible.

G.P.: *¿Y eso lo hace usted incluso con un cuento cuyo título viene del texto:* Colinas como elefantes blancos, *por ejemplo?*

E.H.: Sí. El título viene después. Conocí una muchacha en Pruniers, adonde yo había ido para comer ostras antes de la comida. Sabía que ella había tenido un aborto. Me le acerqué y conversamos, no sobre eso, pero de regreso a casa pensé en el cuento, omití la comida y pasé esa tarde escribiéndolo.

G.P.: *De manera que cuando usted no está escribiendo, sigue siendo constantemente el observador, buscando algo que pueda usarse.*

E.H.: Seguro. Si un escritor deja de observar está liquidado. Pero no tiene que observar conscientemente ni pensar cómo será aprovechable lo observado. Eso tal vez sería cierto en el comienzo. Pero más adelante todo lo que él ve entra en la gran reserva de cosas que él conoce o ha visto. Si usted considera provechoso que la gente se entere, yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces hay un boquete en el relato. *El viejo y el mar* pudo haber tenido más de mil páginas e incluir a cada uno de los personajes de la aldea y todos los procesos de cómo se ganaban la vida, cómo nacían, se educaban, tenían hijos, etc. Otros escritores hacen eso excelentemente y bien. Al escribir, uno está limitado por lo que ya se ha hecho satisfactoriamente. Así que yo he tratado de aprender a hacer algo distinto. Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad. Eso es muy difícil de hacer y yo he intentado hacerlo con mucho esfuerzo. De todos modos, para pasar por alto la manera como se hace, esa vez tuve una suerte increíble y pude comunicar la experiencia completamente y lograr que fuera una que nadie había comunicado antes. La suerte consistió en que tuve un buen hombre y un buen muchacho y los escritores se han olvidado de que tales cosas existen todavía. Por otra parte, el océano merece que se escriba sobre él tanto como lo merece el hombre. Así que tuve suerte ahí. Yo he visto al pez vela aparearse y sé de eso, de modo que lo dejé fuera. He visto un cardumen de más de cincuenta cachalotes en ese mismo pedazo de mar y una vez arponeé uno de casi sesenta pies de largo y lo perdí, de modo que dejé eso fuera. Todas las historias de la aldea de pescadores que conozco las dejé fuera. Pero el conocimiento es lo que constituye la parte del témpano que está bajo el agua.

> "Yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver."

G.P..: *Archibald MacLeish ha hablado de un método de comunicar la experiencia al lector que, según él, usted desarrolló mientras "cubría" los juegos de béisbol para el Kansas City Star en los viejos tiempos. El método consiste simplemente en comunicar la experiencia por medio de pequeños detalles, íntimamente conservados, que tienen el efecto de indicar el todo haciendo consciente al lector de lo que éste sólo ha conocido subconscientemente...*

E.H.: La anécdota es apócrifa. Yo nunca escribí sobre béisbol para el *Star.* Lo que Archie estaba tratando de recordar era cómo yo estaba tratando de aprender en Chicago hacia 1920 y buscaba las cosas inadvertidas que constituyen las emociones, como la manera que tenía un *outfielder* de tirar su guante sin volver la cabeza para ver donde caía, el crujido de la resina bajo las suelas de las zapatillas de un boxeador en el gimnasio, el color gris de la piel de Jack Blackburn cuando éste terminaba una sesión de entrenamiento y otras cosas que yo anotaba de la misma manera que un pintor hace bocetos.

G.P.: *¿Ha descrito usted alguna vez algún tipo de situación del que no tuviera un conocimiento personal?*

E.H.: Esa es una pregunta extraña. Al decir conocimiento personal, ¿quiere usted decir conocimiento carnal? En ese caso la respuesta es afirmativa. Un escritor, si es bueno, no describe. Inventa o *hace* a partir del conocimiento personal e impersonal, y algunas veces parece poseer un conocimiento inexplicado que podría venirle de la experiencia racial o familiar olvidada. ¿Quién le enseña a una paloma mensajera a volar como vuela, dónde aprende un toro de lidia su bravura o un perro de caza su olfato? Esto es un desarrollo o una condensación de lo que hablamos en Madrid aquella vez cuando no se podía confiar mucho en mi cabeza.

G.P.: *¿Cuán alejado debe estar usted de una experiencia antes de poder escribir sobre ella en términos novelescos? Los accidentes aéreos que sufrió usted en Africa, por ejemplo.*

E.H.: Depende de la experiencia. Una parte la ve uno con total alejamiento desde el principio. Otra parte está muy ligada a uno. Creo que no existe ninguna regla en cuanto al tiempo que debe transcurrir antes de que uno escriba sobre la experiencia. Eso dependería de lo bien ajustado que estuviera el individuo y de su capacidad de recuperación. Sin duda alguna, para un escritor con oficio es valioso estar en un avión que se estrella y se incendia. Aprende varias cosas importantes muy rápidamente. Que le sean útiles o no dependen de que sobreviva. La supervivencia con honor, esa palabra pasada de moda y de importancia capital, es tan difícil y tan importante como siempre para un escritor. Los que no perduran son siempre más amados puesto que nadie tiene que verlos en las largas, tediosas e implacables luchas que libran sin dar ni recibir cuartel para hacer algo como ellos creen que debe hacerse antes de morir. Los que se mueren o cejan pronto y fácilmente y con buenas razones son preferidos porque son comprensibles y humanos. El fracaso y la cobardía bien disimulada son más humanos y más amados.

G.P.: *¿Podría preguntarle en qué medida cree usted que el escritor debe preocuparse por los problemas sociopolíticos de su tiempo?*

E.H.: Cada uno tiene su propia conciencia y no debería haber reglas sobre cómo debe funcionar una conciencia. De lo único que se puede estar seguro en el caso de un escritor politizado es de que, si su obra perdura, el lector tendrá que pasar por alto su contenido político cuando la lea. Muchos de los llamados escritores politizados cambian de actitud política con frecuencia. Esto es muy excitante para ellos y para sus revistas político-literarias. Algunas veces tienen incluso que reescribir sus puntos de vista... y de prisa. Tal vez ello sea respetable como una forma de búsqueda de la felicidad.

G.P.: *Se ha dicho que un escritor sólo maneja una o dos ideas a lo largo de toda su obra. ¿Diría usted que su obra refleja una o dos ideas?*

E.H.: ¿Quién dijo eso? Parece demasiado simple. El hombre que lo dijo posiblemente tenía una o dos ideas, en efecto.

G.P.: *Bueno, tal vez sería mejor expresarlo así: Graham Greene dijo que una pasión dominante le da a una colección de novelas la unidad de un sistema. Usted mismo ha dicho, me parece, que la gran literatura nace de un sentido de la injusticia. ¿Considera usted importante que un novelista sea dominado de esta manera... por algún sentido compulsivo de esa índole?*

E.H.: El Sr. Greene tiene una facilidad para hacer afirmaciones que yo no poseo. A mí me resultaría imposible hacer generalizaciones acerca de una colección de novelas, los colores del arcoiris o una manada de gansos. Con todo, intentaré una generalización. Un escritor sin sentido de la justicia y de la injusticia debería dedicarse a redactar el Anuario de una escuela para niños excepcionales en lugar de escribir novelas. Otra generalización. Las generalizaciones, vea usted, no son tan difíciles cuando son lo suficientemente obvias. La cualidad más esencial para un buen escritor es la de poseer un detector de mierda, innato y a prueba de golpes. Ese es el radar del escritor y todos los grandes escritores lo han poseído.

G.P.: *Por último, una pregunta fundamental. Como escritor creador, ¿cuál considera usted que es la función de su arte? ¿Por qué la representación de los hechos, en lugar de los hechos mismos?*

E.H.: ¿Por qué dejarse preocupar por eso? De todas las cosas que han sucedido y de las cosas tal como existen y de todas las cosas que uno conoce y de las que uno no puede conocer, uno hace algo por medio de su invención, algo que no es una representación sino toda una cosa nueva más verdadera que cualquier cosa verdadera y viva, y uno la hace viva, y si la hace lo suficientemente bien, le confiere inmortalidad. Esa es la razón de que uno escriba, ésa y ninguna otra que uno conozca. Pero, ¿qué decir de todas las razones que nadie conoce?

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *EL OFICIO DE ESCRITOR. ENTREVISTAS DE THE PARIS REVIEW.* SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE EDICIONES ERA.

Villa Gesell

EVENTOS TEMPORADA 2000

22 de enero - 23.00 hs.

JAIRO - Cine teatro Atlas - Paseo 108 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2969

23 de enero - 23.00 hs.

LEON GIECO - Cine teatro Atlas - Paseo 108 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2969

24 de enero - 20.30 hs.

BANANAS EN PIJAMAS - Cine teatro Atlas - Paseo 108 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2969

24 de enero - 22.00 hs.

RODRIGO - Cine teatro Atlas - Paseo 108 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2969

24 de enero - 23.00 hs.

THE BEATS - Cine San Martín II - Paseo 105 e/ Avenidas 2 y 3 - Tel.: (02255) 46-2372/6727

26 de enero - 20.00 hs.

CARAMELITO - Cine teatro Atlas - Paseo 108 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2969

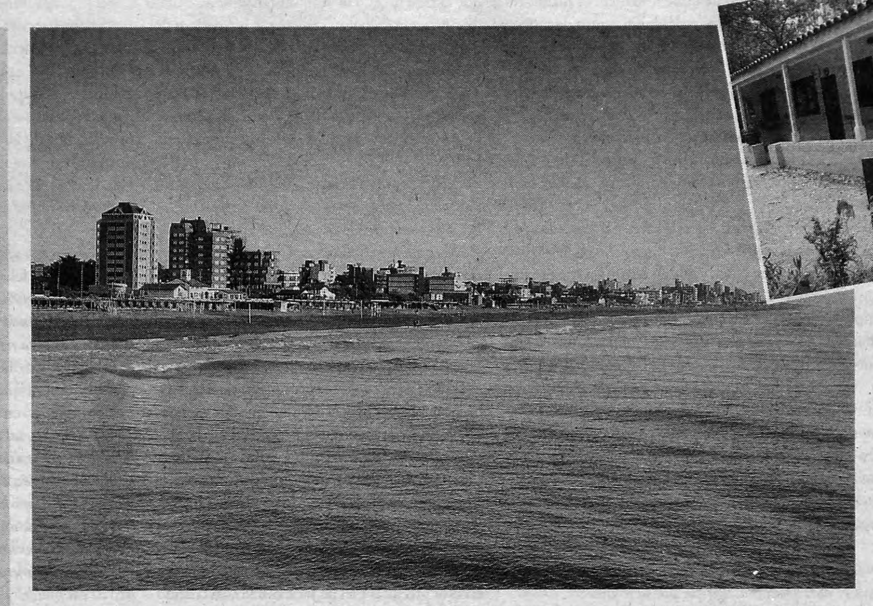
30 de enero - 23.00 hs.

DIEGO TORRES - Cine teatro Atlas - Paseo 108 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2969

Valor de entradas: entre $ 10 y $ 25.

PUB CHEYENNE
Avenida Bs. As. y Camino de los Pioneros s/n - Tel.: (02255) 45-4024

Presenta TROUPE 2000 con



"ESCANDALO... Rumbo al Tercer Milenio" - Espectáculo cómico-musical de transformismo para toda la familia.

Lunes - Miércoles - Viernes y Domingos - A partir de las 23.00 hs. -
Precio de entrada: $ 7.-
Reservas a partir de las 18.00 hs.

PUB MOMENTOS
Avenida 3 e/ Paseos 105 y 106 . Tel.: (02255) 46-2360

Todos los días 24.00 hs.
TRIO DOBLE CONSECUENCIA

DOGOS
Avenida 2 y Paseo 104 - Tel.: (02255) 46-8780
Todos los días a partir de las 23.00 hs. Show con:

PATRICIO LARROCA
JORGE ESPOSITO
No se cobra derecho de espectáculo

MR. GONE
Mar del Plata e/ 41 y 42 - Mar Azul - Tel.: (02255) 47-9579

Lunes y Miércoles:
WILLY CROOK

Domingos y Viernes:
CELESTE CARBALLO

Jueves y Sábados:
BOTAFOGO
A partir de las 24.00 hs.

BEL MOTEL
Alameda 206 y Calle 303 . Tel.: (02255) 45-6444

Todos los días:
SALSA CUBANA Y HUMOR

Lunes y Martes:
DEMOLIENDO TANGOS
A partir de las 23.30 hs. -

Valor del espectáculo: $ 5 por persona

EL CORREDOR SALTEÑO
Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-8240/39
Todos los días a partir de las 23.00 hs.

PEÑA Y ESPECTACULOS
No se cobra derecho de espectáculo

BALNEARIO EL AGITE
Costanera y Paseo 112 - Tel.: (02255) 46-8720

Todos los días - Presenta cena show con

WILLY CROOK
a partir de las 21.30 hs. -
Valor de la entrada $ 12 por persona

BALNEARIO BIKINI RANCH

Costanera y Paseo 109 . Tel.: (02255) 46-7757
Todos los días 22.30 hs
SHOW ALEJANDRO FALCONE
Pasta y pizza libre

CAFETERIA SANTANA
Avenida 3 y Paseo 140 - Tel.: (02255) 47-4145
Jueves y sábados 23.00 hs.

"A MI MANERA"
Show Humorístico

LA REINA
Paseo 105 e/ Avenidas 2 y 3

Viernes 21:
LA BERSUIT

Sábado 22:
ATTAQUE 77

Domingo 23:
PAPPO

Lunes 24:
CABALLEROS DE LA QUEMA

Martes 25:
MASSACRE

Miércoles 26:
SORPRESA

Jueves 27:
BLUES MOTEL

Viernes 28:
TURF

Sábado29:
KAPANGA

Domingo 30:
SIMBIOSIS

